

Saggi

LÉON-GONTRAN DAMAS : LE HOQUET D'UNE ÉCRITURE. DU RYTHME PRIMORDIAL À SA TRADUCTION EN ITALIEN

LÉON-GONTRAN DAMAS: THE HICCUP OF WRITING. FROM THE ORIGINAL RHYTHM TO ITS
TRANSLATION INTO ITALIAN

Silvia Ferrari

 ORCID: 0009-0000-7219-7103

Università degli Studi del Piemonte Orientale (ror: 04387x656)

ABSTRACT

Cette contribution, qui croise une approche traductologique et analytique, se concentre sur le poème en français « Hoquet » de l'auteur guyanais Léon-Gontran Damas (1912-1978), tiré du recueil *Pigments*, dont on observe les traductions en italien allant des années 1950 jusqu'au XXI^e siècle. La comparaison ponctuelle des choix traductifs a pour objectif de mettre en lumière la complexité et l'audace du style de Damas, ainsi que le *labor limae* qui génère des stratifications de sens, voire des versions différentes, dans le flux d'une écriture de plus en plus morcelée. Le poème « Hoquet », qui dénonce la politique assimilationniste de la France, résume ainsi toute une poétique du défi et de l'ironie démystificatrice, tout en laissant affleurer des écueils significatifs dans le travail de traduction.

Mots clés: Damas; Négritude; Traduction; Révolte; Assimilationnisme.

This contribution, which combines a translation-based and analytical approach, focuses on the French poem "Hoquet" by Guyanese author Léon-Gontran Damas (1912–1978), taken from the collection *Pigments*, whose translations into Italian are examined. The specific comparison of translation choices aims to highlight the complexity and audacity of Damas' style, as well as the *labor limae* that generates layers of meaning, and even different versions, in the flow of increasingly fragmented writing. The poem "Hoquet", which denounces France's assimilationist policy, thus sums up a whole poetics of defiance and demystifying irony, while revealing significant pitfalls in the work of translation.

Keywords: Damas; Négritude; Translation; Revolution; Assimilation.

Ferrari, Silvia. "Léon-Gontran Damas: le hoquet d'une écriture. Du rythme primordial à sa traduction en italien". *Entnymema*, No. 39, 2026, pp. 145-162.



Licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International

© The Author(s)

Published online: 21/07/2026



Milano University Press

1. INTRODUCTION

Cadet d'une famille de cinq enfants, Léon-Gontran Damas est né le 28 mars 1912 à Cayenne, en Guyane française. Sa vie est marquée très tôt par une suite de deuils qui ponctueront ses poèmes, cachés le plus souvent sous la mention du pronom personnel « Elles » : la mort de sa sœur jumelle Gabrielle le 6 janvier 1913, la mort de sa mère Marie la même année et, peu après, la mort de la grand-mère paternelle Bathilde. C'est Gabrielle Joséphine Damas (« Man-Gabi »), cousine germaine du père Ernest Damas, qui se chargera des cinq enfants et qui leur donnera une éducation rigoureusement assimilationniste dont le futur poète percevra la fracture profonde avec les traditions ancestrales de sa terre natale. S'il est difficile de définir à quel point l'arrachement d'avec la mère est directement lié à ses difficultés initiales avec l'acquisition du langage, il est un fait qu'Antonella Emina, qui s'est intéressée à plusieurs reprises aux aspects stylistiques de la poétique damassienne — et qui a également fourni un état des lieux de sa réception en Italie (« Horizon Italie vs Horizon Damas » 341-46) — a bien remarqué :

Incapable de parler jusqu'à six ans, il manifeste un trouble de la parole, un bégaiement qui est assumé comme une étiquette de sa voix de poète. [...] Mulâtre (« trois fleuves coulent dans mes veines » dira-t-il dans *Black-Label*, c'est-à-dire le sang amérindien, le noir et le blanc), enfant de la petite bourgeoise cayennaise. (*Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 14)

Ce détail biographique s'inscrit de manière matricielle dans la poésie de Léon-Gontran Damas, qui, dans le recueil *Black-Label* (1956), évoque ainsi la griote Tètèche, marchande ambulante capable de charmer par son affabulation et dont les récits traditionnels seront repris dans *Veillées noires* (1943) :

seule à même
de me ravir d'une langue paresseuse et rebelle
d'une bouche
cousue née. (*Black-Label* 75)

Tètèche serait donc la seule à avoir trouvé la clé pour déclencher l'élocution de l'enfant. Vu le désaccord avec René Resse, que sa mère adoptive Man-Gabi épouse en 1921, le jeune garçon est envoyé dès 1924 à la Martinique pour poursuivre ses études secondaires où il rencontre le martiniquais Aimé Césaire, qui deviendra ensuite son compagnon de lutte à Paris.¹

¹ « Condisciple d'Aimé Césaire au lycée Schoelcher, le Guyanais – martiniquais par sa mère – perpétue à chaque congé scolaire un voyage initiatique rythmé par les escales du paquebot qui relie l'île aux fleurs – La Martinique – à sa terre natale » (Poujols 157).

2. LA NÉGRITUDE : DES MOTS POUR UNE RÉVOLTE

C'est à Aimé Césaire que l'on doit la paternité du terme « Négritude »,² mouvement littéraire animé notamment par Césaire, Damas et le sénégalais Léopold Sédar Senghor et lancé par la revue « L'étudiant noir », fondée en 1935 à Paris. Dans la poésie suivante d'Aimé Césaire, « Mot » (tirée du recueil *Corps perdu* daté de 1950 et ici accompagnée de la traduction de Maria Luisa Mazzini), la référence aux rites vaudou est significative :

[...] en mes mains serré seulement
le rare hoquet d'un ultime spasme délirant
vibre mot
[...]
et que me clouent toutes les flèches
et leur curare le plus amer
au beau poteau-mitan des très fraîches étoiles

vibre
vibre essence même de l'ombre
le mot nègre
sorti tout armé du hurlement
d'une fleur vénéneuse
[...]

(Césaire, *Cadastre* 71)

[...] contenuto unicamente in queste mani
il raro singulto di un ultimo spasmo delirante
vibra parola
[...]
e tutte le frecce mi inchiodino
e il loro curaro più amaro
al bel palo-centro delle freschissime stelle

vibra
vibra essenza stessa dell'ombra
la parola negro
uscita tutta armata dall'urlo
di un fiore velenoso
[...]

(Kesteloot 109)

Césaire, qui met en relief les rites et les rythmes de la culture ancestrale africaine, a ici recours au mot « hoquet » : la parole est amplifiée par les effets d'écho obtenus par un mouvement d'aller-retour créé par les échos phoniques (« vibre », « nègre »...), par les blancs et par l'image des cercles sonores, de plus en plus étroits, qui semblent dessiner dans l'espace la diffusion du son d'une voix et le progressif parcours inverse de réduction à la source sonore. En traduction le lexème « hoquet » est rendu par « singulto », sans doute en raison de son lien avec le syntagme nominal « ultime spasme délirant ». D'ailleurs le terme acquiert une consistance presque physique et déclenche une succession d'images qui s'abolissent, l'une après l'autre, selon un procédé typiquement surréaliste.

Le mot composé « bois-mitan » soit « poteau-mitan » (forme que l'on retrouve chez Damas) indique « en architecture le bois de support, celui qui soutient la voûte » (Ndagano et Chirhalwirwa 194) : il se réfère à la fois au temple vaudou et à une maison.³ Or, il va devenir un antonyme

² D'après la définition de Césaire, « La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture » (Senghor, *Liberté* 3 269-70). Le néologisme *Négritude*, daté de 1932-34, est un dérivé du substantif *nègre*, transformation du portugais *negro* introduit dans la langue française en 1516. Il s'agit d'un véritable cri de révolte car l'insulte « nègre » est assumée comme un drapeau fédérateur qui se retourne contre ceux qui méprisent, et souvent ignorent tout à fait, les valeurs, l'histoire et les traditions des populations noires.

³ La Base de données lexicographiques panfrancophone, citant Césaire, donne la définition suivante du mot composé « poteau-mitan » : « poteau ou pilier central, axe », terme bien attesté dans les créoles (Haïti, Martinique, Guyane), « où il a développé de nombreux sens figurés ou spécialisés, entre autres comme terme de vaudou ». Le terme mitan est resté bien vivant dans le français des Antilles, au sens de « milieu, centre ». La Base spécifie : « Diastratisme ; considéré comme 'pop.' dans le français des dictionnaires dp. 1867 (v. FEW 13, I, 92a, TANTUS I 3) et donné comme

par rapport à sa signification initiale : dans *Black-Label*, « Bois-mitan apparaît comme une injure polysémique. Dans le contexte français, il est synonyme d'échalas, perche, escogriffe ; alors que dans le contexte guyanais et antillais, il est synonyme de sauvage ».

Issu d'un milieu familial bourgeois, Damas ne souffre pas d'attitudes racistes pendant son enfance : il connaît, plutôt, les différences de classe. À Paris, dans les années trente, il entreprend des études de Droit, puis de Langues Orientales, ensuite de Lettres et, enfin, à la recherche de ses racines, des études d'Ethnologie. Comme le met en évidence Jacqueline Leiner,

Pour ses nouveaux amis, la parole n'est pas un troc de concepts solidifiés. Elle est un fluide qui vient révéler ou émouvoir notre être fluidique, un fluide qui lui permet de ne prêter aucune espèce de créance à une soi-disant opacité de l'expérience qui ne pourrait pas être atteinte par le langage. (70-71)

3. LE RYTHME ET LA PAROLE PROFÉRÉE

La centralité du rythme dans la poétique damassienne implique aussi une mise à distance des conventions et un calque des modalités propres à l'oralité : souvent le pronom « Ils » marque aussi la volonté de se séparer des autorités, de « pasticher » le langage du peuple. Il s'agit « de nommer le moins possible les gros pour parler comme un homme du peuple » (Ndagano et Chirhalwirwa 77).

Le lien entre rythme et esthétique est aussi évoqué par Senghor à partir de l'image du tamtam :

Léopold Sédar Senghor (*Chants d'ombre*, 1945)

Giorgio Favaro (2004)

Femme noire

Donna nera

Femme nue, femme noire

Donna nuda, donna nera

Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté
!
[...]

Vestita del tuo colore che è vita, della tua forma che è
bellezza!
[...]

Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les
doigts du vainqueur

Tamtam scolpito, tamtam teso tonante sotto le dita del
vincitore.

(Emina, *Nuit d'Afrique ma nuit noire* 26-27)

On remarquera que le son du tamtam est rendu ici par l'allitération en /t/, accrue de façon évidente dans la traduction en italien (« Tamtam scolpito, tamtam teso tonante sotto le dita... »).

'vieilli' ou 'région.' aujourd'hui dans TLF, ce type lexical est très fréquent chez les auteurs antillais, et conforté par son existence en créole ». La Base renvoie à Thibault 139. La locution « au (beau) mitan » a le sens de « au beau milieu de » (« bel mezzo » en italien) : le sens de 'beau' ne devait donc pas renvoyer ici à la notion de beauté. Au sens connotatif, aux Antilles françaises, le lexème « potomitan » est utilisé aussi pour indiquer la femme en tant que pilier du foyer : un archétype maternel combatif et doué de résistance (Mulot). Il est intéressant de remarquer qu'il existe un dictionnaire online de créole martiniquais qui reprend le terme (« Dictionnaire du créole martiniquais »).

Dans le recueil *Les armes miraculeuses* (1970), Césaire ébauche une parodie des interdits religieux du colonisateur, avec un ton de sarcasme blasphématoire (qui dans la poétique de Damas souvent pointe du doigt les collusions entre certains missionnaires et les élites des colonies) reposant sur le martèlement de la répétition anaphorique :

batouque des mains
batouque des seins
batouque des sept péchés décapités. (66)

Là où « batouque » désigne un rythme brésilien de tamtam qui accompagne les danses sur tout pendant le Carnaval, le Martiniquais insère deux tonalités : le rythme de base est le syncope « batouque des », tandis que l'on peut repérer un deuxième rythme, à contretemps et en syncope, tout comme dans la musique africaine, créé ici par les syllabes accentuées et rimées du syntagme nominal reposant sur la paronomase « péchés décapités ». Il s'agit là d'une réfutation des contraintes imposées par l'homme blanc, dans un rythme moqueur qui se libère des « sept péchés capitaux », voire un parallélisme avec des variations, brisé par un vers introduisant, comme c'est souvent le cas chez Damas, des pauses servies par l'insertion d'onomatopées (telle l'onomatopée créole⁴ « blip » dans *Névralgie*) ou de mots très courts, parfois marqués par des « caractères majuscules pour signaler une émission d'air importante, mais bloquée comme dans un spasme » (Emina, *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 145), produisant un effet de hoquet ou de balbutiement.

4. UN MOT FRAGMENTÉ ET SCANDÉ

Emblématique de cette poétique est le poème « Hoquet », tiré du premier recueil poétique de Damas, *Pigments*, daté de 1937 :

HOQUET

Pour Vashti et Mercer Cook

Et j'ai beau avaler sept gorgées d'eau
trois à quatre fois par vingt-quatre heures
me revient mon enfance
dans un hoquet secouant
mon instinct
tel le flic le voyou

Désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

⁴ Cf. Ndagano et Chirhalwirwa 194.

Ma mère voulant d'un fils très bonnes manières à table

Les mains sur la table
le pain ne se coupe pas
le pain se rompt
le pain ne se gaspille pas
le pain de Dieu
le pain de la sueur du front de votre Père
le pain du pain
Un os se mange avec mesure et discrétion
un estomac doit être sociable
et tout estomac sociable
se passe de rots
une fourchette n'est pas un cure-dents
défense de se moucher
au su
au vu de tout le monde
et puis tenez-vous droit
un nez bien élevé
ne balaye pas l'assiette

Et puis et puis
et puis au nom du Père
 du Fils
 du Saint-Esprit
à la fin de chaque repas

Et puis et puis
et puis désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

Ma mère voulant d'un fils mémorandum

Si votre leçon d'histoire n'est pas sue
vous n'irez pas à la messe
dimanche
avec vos effets des dimanches

Cet enfant sera la honte de notre nom
cet enfant sera notre nom de Dieu
Taisez-vous
Vous ai-je ou non dit qu'il vous fallait parler français
le français de France
le français du français
le français français

Désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

Ma Mère voulant d'un fils
fils de sa mère

Vous n'avez pas salué voisine
encore vos chaussures de sales

et que je vous y reprenne dans la rue
sur l'herbe ou la Savane
à l'ombre du Monument aux Morts
à jouer
à vous ébattre avec Untel
avec Untel qui n'a pas reçu le baptême

Désastre
parlez-moi du désastre
parlez-m'en

Ma Mère voulant d'un fils très do
très ré
très mi
très fa
très sol
très la
très si
très do
ré-mi-fa
sol-la-si
do

Il m'est revenu que vous n'étiez encore pas
à votre leçon de vi-o-lon
Un banjo
vous dîtes un banjo
comment dîtes-vous
un banjo
vous dîtes bien
un banjo
Non monsieur
vous saurez qu'on ne souffre chez nous
ni ban
ni jo
ni gui
ni tare
les mulâtres ne font pas ça
laissez donc ça aux nègres. (*Pigments – Névralgies* 35-38)

Carlo Bo (1954)

SINGHIOZZO

Ed ho un bell'inghiottire sette sorsi
d'acqua
tre o quattro volte in ventiquattro
ore
la mia infanzia mi torna in un
singhiozzo che [scuote il mio istinto
come la guardia il monello

Disastro
ammettete ch'è un disastro
ammettetelo

Mia madre voleva un figlio dalle
belle maniere [a tavola
le mani sulla tovaglia
il pane non si taglia
il pane si spezza
il pane non si spreca il pane del
Signore
il pane del sudore della fronte di tuo
padre
il pane del pane

Un osso si mangia con misura e
discrezione
uno stomaco deve essere educato
ed ogni stomaco educato non fa rutti
una forchetta non è uno
stuzzicadenti
è proibito soffiarsi in faccia a tutti
e poi stai diritto
un naso bene educato non finisce
sul piatto
e poi e poi
e poi in nome del Padre e del Figlio e
dello Spirito Santo
alla fine d'ogni pasto
e poi e poi
e poi disastro
ammettete ch'è un disastro
ammettetelo

Mia madre voleva un figlio con
memoria
se non sai la lezione di storia
non andrai a messa domenica
vestito della domenica
questo bambino sarà la nostra
vergogna
questo bambino sarà la nostra onta
Taci ti ho detto che devi parlare
francese
Il francese di Francia
Il francese del francese
Il francese francese

Maria Grazia Leopizzi (1961)

SINGULTO

Invano ingoio sette sorsi d'acqua
tre o quattro volte nelle
ventiquattr'ore
rfluisce la mia infanzia in un
singulto scuotendo il mio istinto
come il gendarme il furfante
Disastro
parlami del disastro
parlamene

Mia madre volendo un figlio di
buone maniere a tavola
le mani sulla tavola
il pane non si taglia
il pane si rompe
il pane non si sciupa il pane di Dio
il pane del sudore della fronte di tuo
Padre
il pane del pane

Un osso si mangia con misura e
discrezione
uno stomaco dev'essere educato
e ogni stomaco educato fa a meno
di rutti
una forchetta non è uno stecchino
proibito soffiarsi il naso
alla saputa
alla veduta di tutti
e poi tieniti dritto
un naso ben allevato non scopa il
piatto
e poi e poi
e poi in nome del Padre
del Figlio
dello Spirito Santo
alla fine di ogni pasto
e poi e poi
e poi disastro
parlami del disastro
parlamene

Mia madre volendo un figlio
memorandum
se la tua lezione di storia non la sai
non andrai a messa domenica con
il vestito della domenica
questo bambino sarà la vergogna del
nostro nome
questo bambino sarà il nostro
castigo di Dio
Taci
te l'ho già detto che devi parlar
francese
il francese di Francia
il francese dei francesi
il francese francese

Antonella Colletta (2013)

SINGHIOZZO

E hai voglia a mandar giù sette sorsi
d'acqua
dalle tre alle quattro volte per
ventiquattr'ore
mi torna l'infanzia in un singhiozzo
che mi scuote l'istinto
come allo sbirro il delinquente
Disastro
parlatemi del disastro
parlatemene

Mia madre che voleva un figlio
buonissime maniere a tavola
le mani sul tavolo
il pane non si taglia
il pane si spezza
il pane non si spreca il pane di Dio
il pane del sudore della fronte di
vostro Padre
il pane del pane

L'osso si mangia con misura e
discrezione
Lo stomaco dev'essere socievole
e qualsiasi stomaco socievole fa a
meno dei rutti
la forchetta non è uno stuzzicadenti
vietato soffiarsi il naso
sotto gli occhi
di tutti
e poi state dritto
un naso ben educato non spazza il
piatto
e poi e poi
e poi in nome del Padre
del Figlio
dello Spirito Santo
alla fine di ogni pasto
e poi e poi
e poi disastro
parlatemi del disastro
parlatemene

Mia madre che voleva un figlio
memorandum
se la vostra lezione di storia non è
imparata
voi non andrete alla messa
domenica con
gli effetti personali della domenica
questo bambino sarà la vergogna del
nostro nome
questo bambino sarà il nostro
sant'Iddio
Tacete
ma vi avevo detto o no che dovevate
parlare francese

Disastro ammettete ch'è un disastro ammettetelo	Disastro parlami del disastro parlamene	il francese di Francia il francese del Francese il francese francese Disastro parlatemi del disastro parlatemene
Mia madre voleva un figlio figlio di sua madre non hai salutato la vicina hai ancora le scarpe sporche e fai che ti colga ancora per la strada sull'erba o nella savana all'ombra del monumento ai morti a giocare a divertirti con quel tizio quel tizio senza battesimo	Mia madre volendo un figlio figlio di sua madre non hai salutato la vicina ancora le scarpe sporche e che ti riveda in istrada sull'erba o sullo spiazzo all'ombra del monumento dei morti a giocare a ruzzare con quel tale quel tale che non è battezzato	Mia madre che voleva un figlio figlio di sua madre non avete salutato la vicina ancora con queste brutte scarpe sporche e se vi becco di nuovo in strada sull'erba o in piazza della Savana all'ombra del Monumento ai Caduti a giocare a fare a botte col tale col tale che non ha ricevuto il battesimo
Disastro ammettete ch'è un disastro ammettetelo Mia madre voleva un figlio molto do molto re molto mi molto fa molto sol molto si molto do re - mi - fa sol - la - si do	Disastro parlami del disastro parlamene Mia madre volendo un figlio molto do molto re molto mi molto fa molto sol molto si molto do re mi fa sol la si do mi viene in mente che non sei ancora andato alla tua lezione di violino un bangio tu dici un bangio come dici tu un bangio tu dici appunto un bangio nossignore lo sai che non si tollera a casa nostra né ban né gio né chi né tarra i mulatti non fanno questo lascialo dunque ai negri.	Disastro parlatemi del disastro parlatemene Mia madre che voleva un figlio molto do molto re molto mi molto fa molto sol molto la molto si molto do re-mi-fa sol-la-si do Mi è giunto all'orecchio che non vi siete di nuovo presentato alla vostra lezione di vi-o-li-no un banjo voi dite un banjo come dite? un banjo dite proprio un banjo no signorino vi farò vedere io che non tolleriamo in questa casa né ban né jo né chi né tar né ra i mulatti non lo fanno Ma insomma lasciate tutto questo ai negri.
(Bo 165-69)	(Leopizzi 28-30)	(Colletta 19-23)

Le poème, dont nous proposons les différentes versions italiennes, est dédiée à Mercer Cook (le traducteur de Jacques Roumain) avec lequel Damas se lie d'amitié à Washington, où il est nommé professeur de Littérature africaine. Femi Ojo-Ade, dans son étude « «Hoquet » : un poème, le poète et son peuple » fournit une analyse pénétrante du texte :

De même que le titre du recueil [scilicet : *Pigments*] évoque la problématique de la couleur de la peau, le mot « Hoquet » fait penser aux diverses souffrances profondes de l'être humain. [...] le hoquet désigne le désespoir et le dégoût du Noir, qui se sent définitivement de trop. [...] Dans la société coloniale, dans cet Occident qui jette le Noir au bas de l'échelle, il se peut que la mère, soumise au joug du civilisé, essaie de nourrir l'enfant du complexe d'infériorité. Alors, et voilà la particularité de Damas, l'enfant se rebelle, il refuse de faire des courbettes aux maîtres de sa mère, il rejette cette civilisation sauvage qui déshumanise le peuple noir. (58-59)

Antonella Emina revient sur ce poème en se concentrant sur le décalage des variantes du recueil : par rapport à la première édition, le poète intervient sur le texte en amplifiant le rythme saccadé par le morcellement de certains mots. Dans « Hoquet » c'est le cas, par exemple, du lexème « violon » qui, dans la version définitive, est enrichi d'une diérèse rendue visible par la typographie : « vi-o-lon ».

Cet instrument fait partie des outils de l'éducation bourgeoise de la société mulâtre durant l'enfance de l'auteur. Il devient ici le moteur d'une prise de position contre une civilisation qui, vraisemblablement, ne partage pas les valeurs que le poète accorde dans ses vers à la communauté noire [...]. De plus, en posant l'accent sur ce terme, le poète masque le thème du viol de l'enfant qui revient sous sa plume dans d'autres ouvrages, mais caché, comme il se doit à un tabou. (Emina, *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 44)

Parfois les mots scandés répondent à la tentative de stigmatiser une entité perçue comme édifiancée par le sens commun : c'est le cas du lexème « ci-vi-li-sa-tion » concluant « Solde ». L'édition de 1934, parue dans la revue « Esprit », avant la publication du recueil *Pigments* (chez Guy Lévis Mano en 1937 et aux éditions Présence africaine en 1962), présente la graphie sans tirets, tandis que la forme syncopée est attestée depuis 1962 (46). Dans le passage suivant, c'est la réalité même que le poète désagrège aussi au niveau typographique :

Édition 1934 et 1937

C'est en vain que je cherche
le creux
d'une épaule où
cacher mon visage
ma honte
de la réalité.

Éditions 1962 / 1972

C'est en vain que je cherche
le creux d'une épaule
où cacher mon visage
ma honte
de
la
Ré
a
li
té. (47)

Marie Christine Hazaël-Massieux, auscultant l'importance du créole qui agit sous le texte (par exemple, dans le recueil *Névralgies* l'expression « Paix-là » serait un calque de « Pe'-la », c'est-à-dire « Taisez-vous » en créole⁵), y perçoit aussi une référence significative au renversement de valeurs propre au surréalisme, si bien qu'elle qualifie de calligrammes certains poèmes de Damas : « Ces calligrammes simples, toujours orientés dans le même sens, expriment aux yeux du lecteur le mouvement des idées ou objets évoqués qui tombent de leur piédestal. Ainsi en est-il de la Réalité elle-même » (35). La sensation de facilité que l'on pourrait parfois éprouver à la lecture des poèmes de Damas n'est donc qu'apparente, ainsi que le souligne Lilian Pestre De Almeida :

Son œuvre personnelle, œuvre de poète et de conteur, épousant la complexité de l'écrit et les rythmes de l'oral est l'une des plus raffinées et difficiles à analyser dans l'aire francophone, malgré son apparente facilité. On pourrait dire à cause de son apparente facilité. (177)

Le résultat de ce rythme saccadé est le fruit d'une longue recherche :

Sa ligne rythmique à la fois obsédante et épurée, obtenue après un long et conscient travail de dépouillement, que l'on peut suivre à travers les variantes des différentes rééditions de *Pigments*, touche juste mais déroute aussi. La subtilité du rythme naît de la seule répétition d'un mot, d'un son ou d'un refrain, créant un ressassement qui accumule sans cesse, ou du découpage du poème en vers parfois très brefs. (206)

Il est évident que Carlo Bo et Maria Grazia Leopizzi se servent d'une version des textes qui n'a pas encore reçu la segmentation du texte définitif (morcellement des mots et alinéas), tandis que ce trait apparaît dans la traduction d'Antonella Colletta.

La traduction du titre « Hoquet » présente une seule variante : « Singhiozzo » / « Singulto ». Cette dernière indique un choix plus poétique de la part de Leopizzi, tandis que les autres traducteurs ont opté pour un lexème neutre, qui évoque à la fois le hoquet (plan physique) et le sanglot (plan moral) comme un excès de souffrance provoquant un flot de larmes soudain et un nœud à la gorge. D'ailleurs « Singhiozzo » apparaît plus justifiable sur la base de la référence, très concrète et prosaïque, aux gorgées d'eau qui n'arrivent pas à étouffer le hoquet. Le mot « singhiozzo » couvre, en outre, la polysémie de l'original ainsi que le confirme la définition suivante :

fisiol. movimento respiratorio anormale consistente in una repentina contrazione diaframmatica associata a una brusca e parziale chiusura della glottide, per cui l'aria aspirata con violenza dà luogo a un caratteristico rumore : quanto è fastidioso avere il singhiozzo! spec. al pl., il succedersi rapido di ispirazioni ed espirazioni provocate da forte agitazione nervosa o pianto convulso : tutto un coro di lacrime e singhiozzi, parlava con la voce rotta dai singhiozzi; scoppiare in singhiozzi, scoppiare in lacrime, in un pianto dirotto. (Il Nuovo De Mauro, « singhiozzo »)

⁵ Hazaël-Massieux 125. Par contre, Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa classent « Paix-là » parmi les mots régionaux dans l'ouvrage de Damas : il s'agirait d'une interjection vieillie utilisée « pour réclamer le silence, le calme et on dit plutôt de nos jours : La Paix ! (Fichez-nous la paix ! La paix les gosses). [...] Il s'agit donc d'un autre lexème sorti du français de France et maintenu dans le français des Caraïbes et de la Guyane, bref d'un lexème régional » (184-85).

Par ailleurs, il existe une acception spécifique dans le domaine musical : « mus. componimento polifonico caratterizzato da una continua spezzatura delle voci diffuso spec. in Francia dall'XI al XIII secolo ». Qui plus est, les polyrhématiques suivantes ne jurent pas du tout avec le rythme syncopé du style de Damas : « a singhiozzo » soit « a intermittenza », « singhiozzo isterico » soit « forma di singhiozzo che insorge dopo particolari eccitamenti psichici, che può persistere per settimane o anche per mesi salvo brevi interruzioni ».

Le rendu du titre signale déjà une intention : le choix de « singhiozzo » de la part de Bo et de Colletta révèle le propos de reprendre le registre informel du poème, tout comme, chez les deux traducteurs, on relève la tentative de rendre la variation diastratique véhiculée par certains lexèmes : Ndagano et Chirhalwirwa classent le terme « flic » parmi les mots du vocabulaire damasien issus du lexique populaire et « voyou » parmi ces phénomènes à percevoir comme des « faits argotiques » : « à l'époque de *Pigments*, voyou était un argotisme. L'argomuche contemporain en tout cas ne le connaît plus et lui a substitué arcan, dur, escarpe, malfrat, poisse, bizet, pé-griot... » (104). Dans cette perspective, le choix de Bo de traduire « voyou » par « monello » et celui de Colletta de rendre « flic » par « sbirro » sont cohérents et permettent aussi de garder, outre le registre familier, l'opposition entre gendarme et criminel. Le respect de la variation diastratique produit même une intensification compensatoire chez Colletta : « ancora con queste brutte scarpe sporche », expression qui reprend la forme populaire donnée, dans le vers « encore vos chaussures de sales », par l'usage de « sales » comme d'un substantif (voir l'insulte « grande sale »). Encore très expressif chez Colletta apparaît le verbe italien « beccare » pour souligner la stigmatisation des jeux de l'enfant avec des amis qui n'ont pas reçu de baptême et l'apostrophe à la connotation moqueuse « signorino ». Au premier abord, ces choix lexicaux de Colletta semblent les plus efficaces pour moduler le ton de reproche qui est évoqué. D'ailleurs, à cette stratégie, visant à conserver le registre populaire, Bo ajoute un procédé apte, à la fois, à recréer le dynamisme du texte et à mettre en relief la prescription cachée dans la cantilène de la mère : il s'agit d'échos phoniques, telles que la rime et la consonance (« tovaglia / taglia », « Signore / sudore », « dritto / piatto », « rutti / tutti », « memoria / storia »), qui répondent en écho à l'obsédante figure maternelle, nourrie d'un aveugle projet « éducatif » singeant le modèle français. Ces éléments contribuent également à caricaturer la scène évoquée. Cette ironie est saisie et rendue par Leopardi par le biais d'une stratégie différente : on peut remarquer une parodie de la mère grondant le petit par le choix du plus soutenu « singulto » et par l'insertion d'une tournure idiomatique propre à l'italien (« castigo di Dio »).

D'ailleurs la dimension théâtrale de ce poème est respectée davantage par un dispositif qui se trouve chez Bo et chez Colletta, à savoir dans les traductions visant à sauvegarder l'oralité car tous les deux gardent l'ambivalence du refrain. En effet, l'apostrophe « Désastre / parlez-moi du désastre / parlez-m'en » pose problème : le sujet s'adresse-t-il aux lecteurs ? En définitive l'expression apparaît ambiguë et douée d'une certaine ironie : Damas sans doute joue sur plusieurs

plans. Soit c'est la mère adoptive de l'enfant qui le gronde et qui le vouvoie pour l'habituer au « français de la France » (indication à plus forte raison autorisée par le « vous » qui se trouve plus loin : « le pain de votre Père ») soit il s'agit de l'expression de la consternation d'une femme qui se plaint de l'enfant auprès d'autres membres de la bourgeoisie créole soit, encore, d'un aparté par lequel l'auteur déplore les conséquences néfastes de l'éducation assimilationniste. Bo alterne le moins formel « tu » et le « voi » adressé à un auditoire plus vaste, tandis que Colletta souligne par le « voi » le froid détachement d'une éducation visant à pétrir un futur bourgeois et parfait homme du monde. En outre, Bo renforce l'intensité sémantique en proposant le segment « am-mettete ch'è un disastro » pour traduire « parlez-moi du désastre ». Dans ce cas aussi, le texte de Leopizzi opère un choix différent par rapport aux autres, en conjuguant le verbe à la deuxième personne du singulier : il faut reconnaître qu'avec ce pronom personnel sujet « tu », on peut garder la référence à l'enfant grondé et au lecteur, mais l'effet dramatique de l'aparté, qui simule un discours « in falsetto », à savoir un discours où l'on tourne en ridicule soi-même, est mieux rendu par le choix de s'adresser à une deuxième personne du pluriel, comme on l'a vu, chez Bo et Colletta. Par ce biais, c'est l'aspect métalittéraire du poème qui est mis en relief, d'autant plus que l'adresse à un auditoire plus ample permet ici de souligner la critique de l'éducation assimilationniste par une sorte de double torsion à laquelle est soumis ce scénario-poème.

Le recours de l'ellipse, procédé fréquent du *style damassien*, est représenté ici par les syntagmes nominaux « un fils très bonnes manières à table » et « un fils memorandum » : Colletta n'introduit pas de préposition dans les deux cas, gardant ainsi l'ellipse en italien (« un figlio buonissime maniere a tavola » et « un figlio memorandum ») et la portée ironique de la formulation. Cette tendance à la synthèse confère au texte une plus grande force expressive. Leopizzi, elle aussi, conserve le terme latin « memorandum » ; tandis que Bo ajoute, de nouveau, la préposition. De manière analogue, la concision de l'interdiction nominale « défense de se mouiller » est reprise par Colletta (« vietato soffiarsi il naso ») et par Leopizzi (« proibito soffiarsi il naso »), alors que Bo utilise une syntaxe plus complexe (« è proibito... »). Il se doit de remarquer aussi que dans le texte français le latinisme « memorandum » subit un glissement sémantique, car le terme perd ici son sens étymologique lié à quelque chose dont on doit se souvenir, pour se focaliser sur ce garçon censé apprendre par cœur sa leçon d'histoire.

Parmi les règles de bienséance dictées par la mère, on relève la reprise de certaines locutions figées, telles que la locution verbale « rompre le pain », qui a son équivalent dans « spezzare il pane », comme Bo et Colletta le traduisent, tandis que dans le texte de Leopizzi on relève un gallicisme : « il pane si rompe ».

Le traitement de l'adjectif « sociable » est intéressant, car il est rendu par « educato » chez Bo et Leopizzi ; tandis que Colletta le rend par « socievole », gardant ainsi la distinction entre ce terme et la locution adjectivale « bien élevé » qui se trouve plus loin référée au nez, par le biais de la métonymie et qui insiste, de nouveau, sur un double sens : le nez de celui qui est « bien élevé

» est... élevé par rapport au plat. Colletta conserve ainsi l'intensité du jeu de mots implicite dans l'adjectif « élevé », par l'antanaclase, et la progression de « sociable » à « (bien) élevé », véritable directrice de sens visant à effacer la spontanéité et le naturel pour imposer la standardisation éducative du colonisateur.

Les vers « au su / au vu de tout le monde » condensent et stigmatisent la morale bourgeoise : ils focalisent l'attention du lecteur par une sorte de déclic qui est provoqué par le défigement de la locution « au vu et au su de tout le monde ». On assiste donc à un jeu de permutation et à la suppression de la conjonction de coordination qui n'est pas nécessairement liée à des raisons rythmiques. Cet élément ne présente guère d'importance dans les versions en italien : Leopizzi reprend à la lettre les vers français (« alla saputa / alla vista di tutti ») ; Bo et Colletta choisissent en revanche des locutions plus brèves. Le recours au défigement par permutation ou par interpolation est fréquent dans la poésie de Damas et représente encore un indice de sa volonté de révolte. Significatifs sont les défigements suivants : « pile et face » à la place de « pile ou face », désignant une attitude censée souhaiter un avenir sans imprévus (*Black-Label* 81), le syntagme « ainsi soient-elles » moulé sur la formule « ainsi soit-il » à savoir « amen », référé aux îles des Antilles (23), « œil pour dent » à la place du dicton biblique « œil pour œil dent pour dent » (25), tandis que le syntagme toponymique « Île de Cayenne » est transformé en « Île de Rose-Cayenne ». Ainsi que le remarquent Ndagano et Chirhalwirwa :

Il s'agit, pour sûr, d'un défi : défi au cliché, c'est-à-dire à la langue ; défi ensuite au préjugé qui soutient que « Cayenne rimera toujours avec géhenne ». Au nom « Cayenne », Damas soude « Rose » : désormais qui dit Rose dit Cayenne et inversement. (156)

En ce qui concerne le traitement des toponymes, Colletta insère une localisation ponctuelle des lieux : le lexème « savane » fait ici allusion à la place publique de Cayenne, soit Place des Palmistes, par conséquent le syntagme nominal « piazza della Savana » apparaît plus cohérent que le plus neutre et anonyme « spiazza » (Leopizzi) ou que la reprise de « savana » tout court (Bo), qui est hors contexte. En fait, « LA SAVANE est un toponyme qui renvoyait, au début du XIX^e siècle, à la place publique du centre-ville, devenue par la suite PLACE DE L'ESPLANADE, rebaptisée en 1841 « PLACE DES PALMISTES » (228). Aucune traduction ne fournit les coordonnées véritables qui se cachent sous l'allusion au « Monument aux morts ». Dans ce cas aussi, il faut fouiller dans les usages langagiers guyanais : « MONUMENT AUX MORTS est l'actuelle Place du marché à Cayenne. Les grandes personnes, du temps de Damas, évidemment, ont gardé ces dénominations ».

La portée sémantique du texte résulte aussi du « rythme saccadé des instruments antagonistes, le banjo et la guitare, coupés de façon encore plus évidente, au moyen d'alinéas où chaque syllabe est précédée de la particule ni » (Emina, *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve* 45). Les mots fragmentés s'enrichissent de significations occultées par les mots entiers. Ainsi que l'analysent Ndagano et Chirhalwirwa,

Le bourgeois guyanais ne souffre pas le ban (l'exil) et encore moins le jo (archimonème englobant tous les pronoms personnels créoles de la 3e pers. du plur. Jo – en phonétique (yo) = eux, elles, ils) ; ce même personnage ne supporte ni les gui (= plante à fleurs apétales, qui vit en parasite sur les branches de certains arbres et peut les détruire) ni la tare (= misère, flétrissure morale). Faisant la synthèse de ces éléments, nous voyons d'abord, de par le texte, que le banjo et la guitare sont pour le bourgeois guyanais des instruments de musique méprisables (cf. ça) à laisser aux nègres. Or, ce sont ces mêmes nègres qui connurent le ban (l'exil), ces nègres et leur langue créole, méprisable. [...] Ces mêmes nègres, jouant du banjo et de la guitare, forment en Guyane la classe des non-possédants ; ce sont donc des parasites (« gui ») et pis encore ils sont le pinacle de la misère morale et représentent la tare même. (167)

Les traductions reflètent cette fragmentation de la langue, bien que l'on perde l'ampleur de cette polysémie, car en italien la syllabe « ban » du mot « banjo » ne renvoie pas à l'exil forcé de la diaspora noire⁶ et les syllabes du lexème « chitarra » ne peuvent acquérir la valeur dysphorique du mot italien « tara » au sens d'une maladie ou d'une anomalie héréditaire. Dans ce cas, on ne peut que constater une inévitable déperdition sémantique.

5. POUR CONCLURE

Aimé Césaire rend hommage à l'œuvre de Damas dans son recueil de poèmes *Moi, laminaire...* (1982), dont nous citons ici un fragment significatif qui résume la puissance évocatrice de cette « poétique du hoquet », qui n'était pas éloignée du travail de *labor limae* et de réduction auquel le Martiniquais aussi soumettait ses œuvres :⁷

soleils
oiseaux d'enfance déserteurs de son hoquet
je vois les négritudes obstinées
les fidélités fraternelles
la nostalgie fertile
la réhabilitation de délires très anciens
je vois toutes les étoiles de jadis qui renaissent et
sautent de leur site ruiniforme
je vois toute une nuit de ragtime et de blues. (Césaire, *moi, laminaire...* 17)

Le hoquet est proche du bégaiement provoqué par la colère, emblématique du rythme hâletant des vers de révolte de Damas :

c'est de l'art en effet que de songer à traduire la colère par des vers qui bégaiant, et il existe des personnes qui sous l'effet d'une violente colère deviennent tout à coup bègues ; elles veulent proférer quelque menace, les mots ne viennent plus ou viennent par syllabes comme c'est le cas ici. Quoi de plus dramatique qu'un homme en colère et dont la parole tarde à venir ! (Ndagano et Chirhalwirwa 105)

⁶ Bien qu'il existe en italien un paronyme possible du lexème *bangio*, à savoir le terme du jargon historique italien *banno* (dérivé du français « ban »), ce technicisme n'a pas un sens analogue au français *ban* et il reste limité au domaine médiéval : « potestà del signore medievale o del re di emettere disposizioni e divieti e di imporre l'osservanza con sanzioni penali » (Il Nuovo De Mauro, « banno »).

⁷ Cf. Egger à propos du remaniement de *Corpus perdu* (1950) dans *Cadastre* (1961).

La profération hachée sert, chez Damas, un mouvement de révolte, cristallisée par une écriture poétique dont la simplicité apparente explique peut-être le constat d'une réception italienne mineure par rapport aux deux grands poètes de la Négritude que sont Césaire et Senghor. Cette réflexion montre que, par le biais de l'analyse de texte et de la traduction, on peut mettre à nu la complexité et le dynamisme du message d'un poète trop souvent relégué à un rôle secondaire dans le panorama de la poésie engagée pour les droits et pour la liberté. Les différentes stratégies traductives examinées permettent de mettre en relief l'ironie mordante du poète, avec un traitement particulier du rythme symboliquement hoquetant de son écriture (notamment chez Bo) et de l'audace des images par le maintien de l'ellipse (chez Leopizzi et Colletta). En définitive, le choix de Bo et de Colletta de conserver le « vous » dans le refrain, confère au refrain une portée désacralisante qui en fait le véritable pilier (le « poteau-mitan » ?) du poème. Cette capacité de Léon-Gontran Damas de tisser des textes capables de dédoubler les niveaux référentiels en déclenchant une mécanique ironique corrosive et éversive, est bien celle d'un auteur moderne au sens le plus large du terme, à redécouvrir dans une perspective à la fois stylistique et éthique.

BIBLIOGRAPHIE

Bo, Carlo, dir. et trad. *Antologia di poeti negri*. Parenti, 1954.

Césaire, Aimé. *Les armes miraculeuses*. Gallimard, 1970.

—. *Cadastre*. Éditions du Seuil, 1961.

—. *moi, laminaire...* Éditions du Seuil, 1982.

Chevrier, Jacques. *Letteratura negra di espressione francese*. 1984. Trad. par Sergio Zoppi, SEI, 1986.

Colletta, Antonella, dir. et trad. *Poemi dalla Negritudine*. Modu Modu, 2013.

Cyrille, François. *Aimé Césaire, cahier d'un retour au pays natal. Étude critique*. Champion, 2015.

Damas, Léon-Gontran. *Black-Label*. Gallimard, 1956.

—. *Pigments*. Guy Lévis Mano, 1937.

—. *Pigments – Névralgies*. Présence Africaine, 2003.

—. *Retour de Guyane*. 1938. Éditions Jean-Michel Place, 2003.

—. *Veillées noires*. Stock, 1943.

« Dictionnaire du créole martiniquais ». *Potomitan*, 14 avr. 2023, potomitan.info/dictionnaire/. Consulté le 16/06/2026.

- Egger, Anne, dir. *Césaire & Picasso. Corps perdu, Histoire d'une rencontre*. HC éditions, 2011.
- Emina, Antonella. « Horizon Italie vs Horizon Damas, héritages et héritiers ». *Léon-Gontran Damas poète moderne*, dir. par Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa, Ibis Rouge Éditions, 2009, pp. 341-46.
- . *Léon-Gontran Damas. Les détours vers la Cité Neuve*. L'Harmattan, 2018.
- Emina, Antonella, dir. *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*. CNRS éditions, 2014.
- . *Nuit d'Afrique ma nuit noire (poèmes en édition bilingue)*. L'Harmattan, 2004.
- Hazaël-Massieux, Marie Christine. « Damas et ses langues, le français et le créole ou l'interdit du fruit défendu ». *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, dir. par Antonella Emina, CNRS éditions, 2014, pp. 117-40.
- Kesteloot, Lylian, dir. *Aimé Césaire*. 1966. Trad. par Maria Luisa Mazzini, Sansoni, 1969.
- Lecherbonnier, Bernard. *La Chair du verbe : histoire et poétique des surréalismes de langue française*. Publisud, 1992.
- Leiner, Jacqueline. « Entretien avec Aimé Césaire ». *Notre librairie*, n. 74, 1984, pp. 9-13.
- . *Imaginaire – Langage – Identité culturelle – Négritude. Afrique – France – Guyane – Haïti – Maghreb – Martinique*. Gunter Narr Verlag, 1980.
- Leopizzi, Maria Grazia, dir. et trad. *Nuova poesia negra*. Guanda, 1961.
- Mulot, Stéphanie. « Peut-on être guadeloupéenne, potomitan et féministe ? ». *Recherches féministes*, vol. 34, no. 2, 2022, pp. 123-48, id.erudit.ircg/iderudit/1092234ar. Consulté le 16/06/2026.
- Moro, Adriana. *Négritude e cultura francese. Surrealismo chiave della Négritude?* Edizioni dell'Orso, 1992.
- Ndagano, Biringanine, et Gervais Chirhalwirwa. « Le vocabulaire de Damas : entre anti-académisme et modernité ». *Léon-Gontran Damas poète moderne*, dir. par Biringanine Ndagano et Gervais Chirhalwirwa, Ibis Rouge Éditions, 2009, pp. 11-308.
- Ojo-Ade, Femi. « “Hoquet” : un poème, le poète et son peuple ». *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, dir. par Antonella Emina, CNRS éditions, 2014, pp. 55-74.
- Pestre De Almeida, Lilian. « Damas et les nouvelles littératures des Amériques : entre l'oral et l'écrit. » *Léon-Gontran Damas. Cent ans en noir et blanc*, dir. par Antonella Emina, CNRS éditions, 2014, pp. 177-214.

Pujols, Sandrine, Postface. *Pigments – Névralgies* de Léon Gontran Damas, dir. par Sandrine Pujols, Editions Présence Africaine, 2005, pp. 157-68.

Senghor, Léopold Sédar. *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*. Éditions du Seuil, 1977.

—. *Canti d'ombra e altre poesie*. 1990. Trad. par Franco De Poli et Olga Karasso, Passigli, 2000.

Il Nuovo De Mauro. « banno ». *Dizionario online internazionale*, dizionario.internazionale.it/parola/banno. Consulté le 16/06/2026.

—. « Singhiozzo ». *Dizionario online internazionale*, dizionario.internazionale.it/parola/singhiozzo. Consulté le 16/06/2026.

Thibault, André. « Français des Antilles et français d'Amérique : les diatopismes de Joseph Zobel, auteur martiniquais ». *Revue de linguistique romane*, no. 72, 2008, pp. 115-56.